COGNIZIONI PRATICHE
DI
MUSICA
CORREDATE D' ESEMPJ
TRATTI DA' MIGLIORI AUTORI,

E DIRETTE PRINCIPALMENTE

A PORRE IN VISTA

AI GIOVANI DILETTANTI DI SUONO

LA PIU' ESATTA MANIERA D' ACCOMPAGNARE

Non impedias Musicam.
Eccli. 32. 5.

IN PRATO 1813.

Dalla Tipografia di Vincenzo Vestri.

. . . . Vocum discordia concors,
Musica turbatos animos, ægrumque dolorem
Sola levat . . . .

Hieron. Falet. de Laud. Mus.

Di Discordia concorde ove risiede
Del raro nome il Vanto?
Ove la forza del Divino Incanto
Dell' alma a dissipar l' atre tempeste?
Stà solo in Te, dolce Armonìa celeste.

PREFAZIONE DELL' AUTORE

Niente di nuovo, nè di raro in quest' Operetta. I Maestri ci troveranno tutto quel che già sapevano; ma questa non è fatta per loro. Stimolato da alcuni miei Scolari, e da altri già Dilettanti di suono a dar loro qualche Lezione d' Accompagnamento, non curando la questione, se come semplice Maestro di suono io v' era obbligato, o nò, ho fatto prima riflessione sopra me stesso, s' io n' era capace: E niente valutando la maniera d' Accompagnare da me tenuta finquì, sono andato a rintracciarne di nuovo le vere Regole dai puri, e legittimi Fonti, consultando molti dei primi Autori, che hanno scritto sopra di ciò in particolare, e sulla Musica in generale, sì antichi, come moderni. Ma che? Dopo la più diligente, e laboriosa lettura, meno qualchecosa d' antico, e molto oscuro, io ho trovato tanto poco precisamente in materia d' Accompagnare, e questo Poco, così mancante, così difettoso, e tutto poi così malordinato, e tanto peggio disteso, da dover concludere, o che io non le ho sapute trovare, o che in verità queste regole non sono state mai da' moderni scritte, come dovevasi; e che perciò, se vi sono, come pur troppo, i bravi Accompagnatori, sono stati questi il resultato soltanto degli

sforzi della loro applicazione, e dell' ottime ed infinite Lezioni, che eccellenti Maestri hanno avuta bensì la sofferenza di dar loro a voce, e con l' atto pratico, ma non già l' avvertenza di abbreviare, mettendole giudiziosamente, e metodicamente in carta.

Mosso da giusto sdegno in veder trascurata una branca di Musica così importante, ho tentato io stesso di compilare alla meglio ed in succinto queste Regole, e le loro eccezioni, prendendo senz' impostura da tutti il buono, trattenendomi a ragionare un poco più sul sostanziale, troncando, o tralasciando affatto il superfluo, e certe sottigliezze geometriche, o men praticate, che confondono più di quel che instruiscono (a), e portando il tutto in somma senza pompa di erudizione, e coll' ajuto degli Esempj a quella maggior brevità, e chiarezza da fare sperare al Giovine apprendista, già invogliato d' accompagnare, di potervi giungere tutto da per se, o almeno con pochissime lezioni verbali del Maestro, in schiarimento delle scritte, quando vi occorresse, e a maggior sicurezza di quelli Esercizi pratici, nei quali, a seconda di queste regole, egli anderà pazientemente occupandosi, e dall' assiduità dei quali potrà ripetere in sostanza il possesso di questa scienza. Non è colpa della mia volontà, se non vi son riuscito.

(a) *N' imitons pas ces Musiciens qui se croyant Geometres, ou ces Geometres, qui se croyant Musiciens, entassent dans leurs ecrits chiffres sur chiffres, immaginant peut-etre que cet appareil est necessaire a l' Art. L' envie de donner a leurs productions un faux air scientifique, n' en impose qu' aux ignorans, et ne sert qu' a rendre leurs traitès plus obscurs, et moins instructifs* (*Elemens de Musique Lyon* 1766. *p.* 30. *par M. D' Alembert*)

PREMESSE

1. SUppongo, che il Giovine sappia qualche poco suonar d' Intavolatura, e per conseguenza sia pienamente instruito dei nomi, e valor delle Note, dei Tempi, di tutte le Chiavi, delli Accidenti, loro varietà, posizioni, ed effetti ec., e di quant' altro in somma si legge nei primi *Elementi* di Musica, o nei così detti Principj del Paneraj, e d' altri che hanno anco più accuratamente scritti questi primi Elementi;

2. Suppongo, che egli ben sappia, che la tastatura del Cimbalo, più o meno estesa che sia, non da in sostanza che dodici Suoni, o Tuoni, tutti di grado, che sette espressi coi tasti lunghi, come da C a B (Es. I.), e cinque coi tasti corti intermedj; e che l'altro C che viene dopo il suddetto B, e che forma l'ottavo, e termina la scala salendo, è simile

al primo, e non è altro che la sua repetizione; come tutti gli altri tasti o Suoni del Cimbalo, non son'altro, che una repetizione nel Grave, o nell'Acuto dei suddetti dodici;

3. Che i cinque tasti corti furono fin da principio destinati per fare i semituoni dei tasti lunghi, che gli stanno appresso, e così ridurre tutto l'andamento della tastatura per Semituoni: E che intanto non vi è tasto corto tra E e F, e tra B e C, perchè tra questi non vi corre un Tuono intiero di distanza, come tra tutti gli altri lunghi, ma bensì un semituono come sarebbe (Es. II.) tra D e D ※; giacchè la scala naturale, e Diatonica, come la chiamano, e com'è nel nostro caso da C a C, sembra propriamente, e invariabilmente formata di due Tetracordi, o Quarte minori, che vuol dire, tre Suoni intieri, e un mezzo, come salendo da C a F, ed altri tre Suoni intieri, e un mezzo, come da G. a C;

4. Che questi dodici Suoni si chiamano anche Tuoni, perchè ognuno di essi può esser la Nota principale di una Scala, o Ottava tutta sua propria, formata però sempre con intervalli uguali a quella già detta, e così abbiamo dodici Tuoni con le loro dodici Scale;

5. Ma che siccome poi queste dodici Scale si possono fare in due Modi, il primo cioè di Terza maggiore, come la Scala naturale, o Diatonica già enunciata; e l'altro di Terza minore, che è più ricercato, e nella cui Scala, fermi i medesimi intervalli del primo Modo, la Terza, e la Sesta soltanto si ritirano un mezzo Tuono addietro, e si fan minori, così abbiamo ventiquattro Tuoni, o ventiquattro Scale, che dodici di Terza, o Modo maggiore, e dodici di Terza, o Modo minore, come ben sanno tutti i Principianti:

6. Che laddove però nelle Scale di Terza maggiore si sale, e si discende sempre nell' istessa maniera, e conser-

vando sempre i medesimi intervalli, in quelle poi di Terza minore, che partecipano un poco del loro Tuono maggiore, e un poco dell' altro Tuono maggiore, che si formerebbe dalla loro Terza minore, nel salire fino all' Ottava ordinariamente si eseguisce la Sesta maggiore in vece della Sesta minore, che gli è propria; e nel discendere si eseguisce non solo la Terza, e Sesta minore, ma si fa minore anco la Settima: E ciò per quanto sia di fatto contro la regola, viene unicamente praticato per maggior comodo, e naturalezza, e per iscansare quel duro intervallo, che chiaman Cromatico, e che è il passaggio della Sesta minore alla Settima maggiore salendo, e viceversa discendendo;

7. Che per causa di questa difformità dalla regola alla Pratica s' impostano ordinariamente in chiave dei Tuoni minori gli Accidenti dovuti al loro Tuono relativo maggiore, che si forma dalla loro Terza minore; ma non si eseguisce

mai,

mai, o quasi mai una Scala di Tuono minore senza frapporvi subito qualch'altro Accidente, che alteri di botto quelli già impostati in Chiave; e se in Chiave non ve ne sono, qualcheduno sempre ne apparisce nell'eseguirla;

8 Che per conseguenza, come ogni Tuono di Terza minore oltre il suo Tuono di Terza maggiore, da cui deriva, ha anche il suo Tuono relativo di Terza maggiore, che si forma dalla sua Terza minore, così al contrario ogni Tuono di Terza maggiore, oltre il suo Tuono stesso di Terza minore, in cui può convertirsi, ha il suo Tuono relativo di Terza minore, che si formerebbe dalla sua Sesta maggiore; E tutti i Tuoni poi, generalmente parlando, oltre i suddetti Tuoni relativi, hanno anche altri Tuoni relativi, e principalmente quelli, che si formano dalla loro Quarta, o dalla loro Quinta; giacchè per passare al Tuono della loro Quarta, non si richiede altro, che ridurre la propria Settima di

maggiore in minore; e per passare al Tuono della loro Quinta, altro non si richiede, che ridurre la propria Quarta di minore in maggiore.

9 Suppongo ancora, che egli sappia, che siccome in natura E ♭ non è lo stesso, che D ※, G ※ non è lo stesso, che A ♭, e così sia detto di tutti gli altri, e siccome d' altronde per quel limite, che dovè darsi alla Tastatura delli Strumenti stabili, e alla non mai definita moltiplicità dei Tuoni, ci serviamo non ostante necessariamente dei medesimi dodici Tasti per esprimere questi tanti Suoni tra lor vicini, ma pur differenti; forz' è, che secondo i diversi casi questi dodici Tasti si considerino in più aspetti, e talvolta, o per quello che rappresentano naturalmente, o come *Bimmolli* del Tasto, che gli stà davanti, o come Diesis del Tasto, che gli stà di sotto, cosicchè senza variar posizione nello Strumento, variano talvolta posizione in Scritto, e per conseguenza anco

il Nome a seconda delli Accidenti, che gli vengono apposti: Ciò che per altro non deve recar confusione; mentre sebbene il Tuono, o la Scala di F ✻ non sia in natura lo stesso, che il Tuono, o Scala di G ♭, il Tuono, e la Scala di B non sia lo stesso, che la Scala di C ♭, si potrà dire, com' è di fatto, che cresce così semprepiù il Numero dei Tuoni, ma che le Scale sullo Strumento son sempre ventiquattro, come si è detto di sopra, per quanto varino di Scritto, e di Nome;

10. Che in tutte poi e ciascheduna di queste Scale, sì di Terza maggiore, come di Terza minore, il primo Tasto cominciando sempre dal più grave, e salendo, si dice, ed è Prima di Tuono, Fondamentale, o Tonica; il secondo Tasto si dice ed è Seconda di Tuono; il Terzo Terza di Tuono ec., e così fino all' Ottava di Tuono;

11. Che questa Prima, Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, e

Ottava di Tuono hanno tra di loro una certa tal qual relazione, e corrispondenza espressa con la Figura in numeri, e in Note (Es. III.) lasciataci da molti Trattatisti col nome di Rovescio così detto seccamente, ma che credo debba spiegarsi, e intendersi nell' appresso guisa, per non indurre nel Giovine apprendista l' error grossolano di dover forse eseguire a un tempo stesso le due Scale a rovescio, come apparirebbe dalla Figura. L' Ottava dunque corrisponde alla Prima per esser sua duplicata, ed ha perciò l' istesse proprietà della Prima, da cui in sostanza deriva. La Settima corrisponde alla Seconda, in guisa, che essendo in tutti i Tuoni, e in tutte le Scale la Seconda maggiore, la Settima pure deve esser maggiore. La Sesta corrisponde alla Terza, in guisa, che se la Terza è maggiore, anco la Sesta dev' esser maggiore, se la Terza è minore, anco la Sesta deve esser minore. La Quinta finalmente corrisponde alla Quarta, e la Quar-

ta alla Quinta in guisa, che hanno tra loro ogni giusta relazione alla sua Fondamentale; E perciò meritarono dagli Antichi la Quinta il nome di Dominante, la Quarta il nome di Sottodominante, considerandola, come Quinta di sotto. E da questi rapporti, che han tra loro difatti questi Intervalli, o Accordi di Scala, ne son venuti quei Rovesci, o Rivolti d' Armonìa, che con tanto buon successo si vedono familiarmente praticati nella Musica, sì negli Accordi superiori, come anco tra la Parte superiore, e il Basso, dove spesso l' Ottava di sopra diventa Prima di sotto, la Settima di sopra diventa Seconda di sotto, la Sesta di sopra diventa Terza di sotto, la Quinta di sopra, Quarta di sotto ec.

12. E suppongo finalmente, che il Giovine apprendista oltre tutte le suddette Notizie, e un certo tal qual possesso dello Strumento, egli abbia ancora in se una buona volontà, un ragionevol talento, e più poi quella natural

disposizione, o come altri la chiamano, Vocazione a questo Studio, primo requisito necessarissimo a ben riuscirvi. In vista di questo io ho creduto per la brevità di risparmiar molte cose, e in specie i duplicati, o le repetizioni dei medesimi, o simili Esempj nei diversi Tuoni, che agevolmente egli rileverà da per se stesso: Come all' opposto senza questo requisito sarebbe stato sempre inutile per lui, che io mi fossi diffuso nel moltiplico delle cose medesime, o poco diverse, e che Egli si fosse nemmen dedicato a questa Professione.

Date tutte queste Premesse, cominceremo senza più a discorrere

Dell' Accompagnarè.

CAPITOLO I.

13. Accompagnare con Organo, o Cimbalo nel nostro caso, altro non vuol dire, che eseguire con la mano sinistra

una Parte di Basso, e nel tempo stesso dargli con la Destra tutti quelli Accordi, che gli son proprj, a seconda, o dello Spartito se si suona su quello, o dei Numeri, che sono scritti sopra, o sotto detto Basso, o che se non vi sono scritti, vi si sottintendono dietro le Regole generali, che si dichiareranno in appresso: E tuttociò ad oggetto di ajutare, e sostenere validamente la più esatta esecuzione di qualunque Composizione Musicale.

Degli Accordi in Genere, e in Specie.

CAPITOLO II.

14. Questi Accordi sono quelli che si segnano coi Numeri 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9; E si chiamano Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, Ottava, e Nona; e si chiamano così rispetto al Tasto del Basso, a cui sono apposti, e che rispetto ad essi stà in

luogo di Prima; avvertendo per altro, come si è detto anco discorrendo delle Scale (10), di prender sempre questi Accordi al di sopra, e non al di sotto del Basso, perchè questo ne deve esser sempre il Principio, e la Base; cosicchè la Seconda di C sarà D, e non B, la Terza sarà E, e non A, la Quarta F, e non G, e così discorrendo.

15. Potrebbero questi Accordi essere anco di più a misura dell' estensione dello Strumento, o dello slancio della Mano, che eseguisce; cosicchè dopo la Nona molti han praticato segnare la Decima, l' Undecima ec.; ma siccome l' Ottava, com' è noto, in sostanza è simile alla Prima (2), ed è il termine di tutti i Suoni, così dall' Ottava in poi ogni rimanente non son' altro, che duplicati, o Ottave delli Accordi primi già indicati; in guisa che, come l' Ottava è il Duplicato della Prima, così la Nona è il Duplicato, o l' Ottava della Seconda, la Decima è l' Ottava della Ter-

za,

za, l'Undecima della Quarta ec.; E solo si fa uno special' uso della Nona, diversificandola dalla Seconda, non perchè oltre l'Ottava vi siano altri Tuoni, o Accordi reali, ma perchè diverso, e più semplice è il maneggio della Nona da quello della Seconda, così portando le Leggi del Contrappunto, di che ora non è luogo a trattare.

16. Tutti questi Accordi poi di Seconda, Terza, Quarta ec. sono di più specie, perchè soggetti a diverse alterazioni, o modificazioni, in ragione della qualità, e quantità delli Intervalli, o Tuoni, coi quali si formano; e per quanto i Moderni gli abbiano estesi a molti più, io ne porgo quì la Dimostrazione la più semplice, e del maggior uso, ch'io abbia veduta, e che ben capita, è più che bastante ad aprir la mente al Giovine studioso su i diversi usi, ai quali e questi, ed altri Accordi possono essere destinati (Es. IV. doppio, che il primo a Fondamenti tutti diversi, l'altro, fermo

sempre l' istesso Fondamento); E sono in sostanza, come appresso

Seconda	(Minore composta d' un	Semituono
	(Maggiore	un Tuono
	(Superflua	un Tuono e mezzo
Terza	(Minore	un Tuono e mezzo
	(Maggiore	due Tuoni
Quarta	(Minore, o Giusta .	due Tuoni e mezzo
	(Maggiore, o Tritono . .	tre Tuoni
Quinta	(Minore, o Falsa	tre Tuoni
	(Maggiore, o Giusta . . .	tre Tuoni, e mezzo
	(Superflua	quattro Tuoni
Sesta	(Minore	quattro Tuoni
	(Maggiore	quattro e mezzo
	(Superflua	cinque Tuoni
Settima	(Diminuita	quattro e mezzo
	(Minore	cinque Tuoni
	(Maggiore, o Sensibile .	cinque e mezzo
Ottava		sei Tuoni
Nona	(Minore	sei e mezzo
	(Maggiore	sette Tuoni

17. Tutti questi Accordi possono sempre rivoltarsi (11) ad eccezione della Sesta superflua, unico intervallo, che di

Senza mancar di rispetto al Sig. Manfredini, che, come in altre ho seguitato scrupolosamente anco nella teorìa dei suddetti accordi, io credo, che come rovesci della Quinta, e Sesta superflue, vi siano benissimo e la Quarta, e la Terza diminuite, sebben fuor d' uso quest' ultima.

radissimo soffre Rivolto, se non se tra la Superiore, e qualche consonanza di mezzo, ma non con la Fondamentale, che non suol quasi mai sortir dal suo Posto.

Delle Consonanze, e Dissonanze,

e loro Derivazione, o Principio:

CAPITOLO III.

18. Tra tutti i summentovati Accordi, la Terza maggiore, e minore, la Quinta maggiore, la Sesta maggiore, e minore, e finalmente l'Ottava di un dato Suono posto per Base, o sia Basso, da tutti generalmente sono state riconosciute per Consonanze; poichè essendo parte del Principio Armonico, e Consonante, riescon gratissime all'Udito. Io poi con molti altri credo, che, come è consonante la Sesta, perchè Rivolto della Terza, per l'istessa ragione sia assolutamente Consonante anco la Quarta Minore;

perchè Rivolto della Quinta; e perchè quantunque men perfetta dell' altre, unita però col Basso, e con la Sesta fà sempre una vera Consonanza.

19. Tra tutte le suddette Consonanze poi l'Ottava, e la Quinta Maggiore, sono state sempre reputate le sole Consonanze Perfette, perchè contenenti maggiore armonìa, e perchè non possono alterarsi senza lasciar d'esser Consonanze. Laddove la Terza, e la Sesta le chiamano Imperfette, perchè l' han credute di minor' armonìa, e perchè possono alterarsi di Maggiori in Minori a piacere del Compositore. Ma quì pure io son di parere con altri, che dopo l' Ottava la Consonanza più perfetta sia la Terza, e la Sesta ancora, che è il suo Rovescio; perchè non solo esse hanno il vantaggio di restar consonanti, ancorchè di maggiori diventin minori; Ma l' esperienza di più ci dimostra, che l' Accordo di Terza, o di Sesta è tanto grato, che molti l' esprimono senza

saper niente di Musica, e che molte Terze, o Seste di seguito non solo son permesse, ma rendono di fatti una dolce Armonìa; il che non si può conseguire ne da più Quarte, ne da più Quinte consecutive, ragione per cui son quasi sempre vietate come vedremo: Onde direi piuttosto, che i rapporti dell' Ottava, e della Quinta alla sua Principale sono più semplici; ma che quelli della Terza, e della Sesta sono più Armoniosi.

20. Tutti gli altri Accordi poi fuori dei suddetti, come la Seconda, la Quarta Maggiore ec. le Settime ec. e le Consonanze ancora unite a qualche intervallo non suo, si chiamano tutte, e sono vere, e reali Dissonanze; perchè non potendo in veruna maniera formar parte di detto Principio Armonico, ma essendogli anzi totalmente opposte, riescono chi più, chi meno, sempre ingrate, e spiacevoli: Abbenchè convien poi dire, che usando con maestrìa di ogni,

e ciascuna di tutte le sopraenunciate Dissonanze, come vedremo in appresso, esse in Pratica non son' altro, che uno studioso, ed ammirabil ritardo delle Consonanze stesse, nelle quali vanno sempre a terminare, e con le quali concorrono a far nella Musica un' ottimo effetto, come appunto l' ombre ben adoperate nella Pittura.

21. La Derivazione poi più naturale, o sia il Principio più semplice sì delle Consonanze, come delle Dissonanze in generale, e che abbiam vedute raccolte dentro il giro poco più di una Scala, non si può meglio dedurre, che dall' unione, o redazione dei sette Tasti principali di detta Scala in più Terze successive. Difatti l' Accordo Consonante, che vien suggerito dalla Natura, si forma dall' unione delle prime due Terze più accoste al Fondamento, e che sono Prima, Terza, e Quinta, C E G. (Es. V.) Questa è la vera Triade Armonica, come la chiamano; Questo è il vero

Principio dell' Accordo consonante, e delli altri Accordi consonanti di Terza, e Sesta, e di Quarta, e Sesta, che son suoi Rivolti. L' Accordo Dissonante poi si forma proseguendo per Terze, fino ad esaurire i sette Tasti della Scala; e così dopo la Quinta G in vece di andare all' Ottava, ove porterebbe l' Accordo consonante, si passa alla Settima B (terza della Quinta G) e quindi alla Nona D, all' Undecima F, e alla Tredicesima A: (Es. V.) E nell' unione di quest' ultime tre Terze, che hanno per fondamento la già detta Settima si troverà il vero Principio dell' Accordo Dissonante di Settima, e delli altri Accordi Dissonanti di Quinta e Sesta, di Terza, e Quarta, e di Seconda, che sono i suoi Rivolti. Uno solo dunque sarà in sostanza il Principio da cui derivano le Consonanze, cioè di Prima, Terza, e Quinta; uno quello, da cui derivano le Dissonanze, cioè di Settima: E l' unione di più Terze successive, che

si partono da un medesimo Fondamento formate coi sette Tasti della medesima Scala, sarà l' unica sorgente di questi due Principj diversi, e la sostanza di tutta l' Armonìa; nuovo rilievo che conferma la perfezione da me dedotta (19) della Consonanza di Terza. Gli esempj dati ne son la prova convincentissima, e sono ugualmente applicabili anco al Tuono di Terza minore, senza stare a distenderne Esempio.

22. E finalmente in aumento di quanto ho detto a favor della Settima, come Principio delli Accordi Dissonanti, si osservi ancora, che dall' unione delle Terze si possono ricavare non meno di cinque Specie dell' Accordo di Settima; le prime quattro servono al Tuono maggiore, la quinta al Tuono minore. (Es. VI.) La prima è Settima maggiore con Terza maggiore: la seconda è Settima minore con Terza minore; la terza, Settima minore con Terza maggiore; la quarta, Settima minore con Quinta minore;

nore; la Quinta, Settima diminuita: E tutte queste Settime per appunto contengono i Principj delli altri Accordi Dissonanti. L'Esempio doppio è a Fondamento medesimo, e a Fondamenti diversi, ma in sostanza è lo stesso. Per convincersi sempre più della verità, basterebbe adesso porsi ad analizzar parte a parte la serie delli Accordi tutti Dissonanti, ed approfondarvisi; ma non essendo questo il luogo, nè l'oggetto propostomi, per esser questo un' Articolo d' Erudizione più che altro, sebben non inutile, passerò senza più a trattare

Della Posizione, e Movimento delle Mani nell' Accompagnare, o sia de' tre Moti, che occorrono nella Musica.

CAPITOLO IV.

23. Prima di passare a trattare dell' uso, che deve farsi di queste Consonanze, e Dissonanze nell' Accompagna-

re una Parte di Basso, sia coi numeri, o senza, è necessario avvertire, che poste le mani sullo Strumento, deve procurare l' Accompagnatore, di tenerle in una giusta distanza tra loro, badando però di attenersi più che sia possibile, verso le Scale di mezzo, che verso l'estreme, e ciò all' effetto di conservar l' armonìa più raccolta. E comunque siano gli sbalzi del Basso, si rammenti, che gli Accordi tutti, che gli posson competere, si trovano anche in una sola Ottava, e che la mano destra perciò non ha bisogno, nè deve punto sbalzare.

24. Siccome poi tre moti si rimarcano nella Musica, Moto retto cioè, ed è quando le Parti si seguitano salendo, o discendendo contemporaneamente di grado; Moto contrario, quando una Parte sale, e l' altra discende, e viceversa; E Moto obliquo, quando una Parte muove, e l' altra stà ferma, (Es. VII.), procurerà l' Accompagnatore di scansar col movimento delle sue mani, più che

potrà, il Moto retto, che è il più fallace, e di attenersi al Moto contrario, che è il più sicuro; e così eviterà facilmente le due Quinte, e le due Ottave di seguito, che sono assolutamente vietate, come nel comporre, così nel suonare, e nell' accompagnare; e non solamente tra la mano sinistra, e la destra, ma anco tra gli Accordi della mano destra soltanto. E questo non vuol dire, che dandosi nel Basso due Note di grado, che le meritino, non possano darsi ad ambedue queste Note le consonanze di Quinta e Ottava, ma bensì che queste consonanze devon darsi coperte, come suol dirsi, nascondendole, e tramezzandole con altre consonanze; come agevolmente riesce, o rovesciandone destramente la posizione, o tenendo col Moto obliquo qualche Accordo fermo, mentre gli altri si muovono, o procurando più che sia possibile, che tra gli Accordi, quello in specie che fa l' Ottava al Basso, resti nel mezzo, e

cinto piuttosto dagli altri che scoperto o di sopra, o di sotto, e così farà sempre un migliore effetto. E nella peggiore ipotesi si tralasci piuttosto di por tra gli Accordi le Ottave; che quanto fan bene, ben collocate, perchè servono sempre di rinforzo all' armonìa, altrettanto posson far male, ed esser causa d' errore, adoperate senza avvertenza (Es. VIII.)

25. Sia detto poi per eccezion di regola, rispetto all' Ottave, che queste son permesse di seguito soltanto nel caso, in cui rinunziandosi al piacere della varietà delle Consonanze, s' intende per bizzarrìa d' mandar tutte le parti all' unisono, come talor si pratica; E rispetto alle Quinte ancora, si è in seguito largheggiato, e derogato in parte al rigor della suddetta regola che le concerne; mentre si è permesso di discendere da una Quinta maggiore, o giusta a una Quinta minore, o falsa di grado scopertamente, ma non però dalla falsa risa-

lire scopertamente alla Giusta, cui solo sarà permesso risalire, o adoperare, rovesciando la posizione delli Accordi: (Es. IX.) come pure si è permesso in seguito da una Quinta giusta salire di grado alla falsa, e molte altre licenze, ch' io non stò a riportare, e che vanno ogni dì non sò con quanto plauso introducendosi. Ben capita quest' importantissima Regola, si può addirittura passare alla

Maniera la più comune di accompagnar la Scala, e qualunque Basso senza Numeri.

CAPITOLO V.

26. Lasciando da parte infinite Questioni promosse da tanti Autori sulle vere consonanze dovute all' Accompagnamento semplice della Scala (questioni derivanti dalla diversità dell' opinioni sul Basso fondamentale della me-

desima) ci appiglieremo, senza garantirla, alla maniera più comune, ed usata; e fisseremo perciò, che la Scala senza numeri si accompagnerà per lo più con i Tasti, o intervalli proprj della medesima, e dando poi sempre, se si sale,

Alla Prima *di Tono gli Accordi di* 3ª, 5ª, e 8ª.
Alla Seconda . . . . . . 3ª, 4ª, e 6ª.
Alla Terza . . . . 3ª, e 6ª.
Alla Quarta . . . . 3ª, 5ª, e 6ª.
Alla Quinta . . . . 3ª, 5ª, e 8ª.
Alla Sesta . . . . 3ª, e 6ª.
Alla Settima . . . . 3ª, 5ª, e 6ª.
All' Ottava . . . . 3ª, 5ª, e 8ª.

E se si discende,

All' Ottava . . . . 3ª, 5ª, e 8ª.
Alla Settima . . . . 3ª, e 6ª.
Alla Sesta . . . . 3ª, 4ª, e 6ª ※.
Alla Quinta . . . . 3ª, 5ª, e 8ª.
Alla Quarta . . . . 2ª, 4ª, e 6ª.
Alla Terza . . . . 3ª, e 6ª.
Alla Seconda . . . . . . 3ª, 4ª, e 6ª.
Alla Prima . . . . 3ª, 5ª, e 8ª.

27. Ben inteso, che l'Ottava del Bas-

so, e di alcuno delli Accordi ancora può ben adoperata entrar sempre per rinforzo anco tra i suddetti Accordi medesimi, per quanto tra i numeri non si sia indicato; E che tutti questi Accordi poi si convengono non tanto all' andamento di Scala, quando è intiera, che quando è di piccole porzioni di essa; Così quando la Settima maggiore, o sia la Settima naturale della Scala sale alla sua Ottava, a detta Settima se gli da Terza, Quinta, e Sesta; quando l' Ottava discende per Semituono alla Settima, a detta Settima se gli da Terza, e Sesta solamente; quando la Quinta di Tuono discende alla Quarta, a detta Quarta se gli danno Seconda, Quarta, e Sesta, o siano i medesimi Tasti della Quinta; e così sia detto delli altri. E solo la Quarta di Tuono in vece di Terza, Quinta, e Sesta deve avere Terza, Quinta, e Ottava, se in vece di passare alla Quinta di Tuono si ferma sopra di se.

28 Ogni volta dunque che si troverà

un andamento di Scala senza numeri, la figureremo numerata, come si è detto di sopra, e come nell' Es. X, cui si aggiunge sempre tutto il portamento della Mano destra, perchè resti viepiù dilucidata in pratica questa Maniera d' Accompagnare, e l' idea precisa su i diversi movimenti della Mano, come si è insegnato nel Cap. precedente.

29. Poco più, poco meno, questo è uno dei migliori accompagnamenti della Scala Diatonica; e quel che si è detto per la Scala di C, vale anco per le Scale di tutti gli altri Tuoni, avuto però riguardo alla più alta, o più bassa impostatura dei medesimi sulla Tastiera, dove il più comodo, e miglior portamento della Mano potrà obbligar talvolta a rivoltare gli Accordi in altra guisa, non mai però a cader negli errori dell' Ottave, o Quinte scoperte, che devon sempre scansarsi.

30. Parimente quanto si è detto per la Scala di Terza maggiore, milita e-

gualmente per la Scala di Terza minore, avvertendo però negli Accordi dell'Accompagnamento di detta Scala a non prendersi la libertà, che si usa salendo, o discendendo semplicemente per la medesima, come si diceva nelle Premesse (6), ma bensì di tener sempre ferme come la Terza minore, così anco la Sesta minore, e la Settima maggiore; giacchè questi e non altri son gli Intervalli della Scala minore. Il che essendo facile a ben concepirsi, non starò per brevità a distendere, o aggiunger nuovi Esempj d'altre Scale, rilasciando alla buona volontà, e studio del Giovine apprendista di provarsi, ed esercitarsi continuamente su questi Dati da per se, com' è necessarissimo, nelle Scale di tutti i Tuoni sì maggiori, come minori.

31. Per accompagnare poi, oltre gli andamenti di Scala, qualunque altro andamento di Basso senza Numeri, non si possono dare che pochissime Regole generali; giacchè rarissime son le compo-

sizioni, che non modulino in due, tre, quattro, e più Tuoni ancora, ciò che per conoscersi esige assolutamente la numerazione nel Basso; ed è affar di pochi ben pratici davvero, per non dir di nessuni, l'indovinar sempre a orecchio, senza numeri, i Tuoni, nei quali ha voluto passare il Compositore, e gli Accordi, dei quali si è voluto servire. Pure si possono accennare per i casi più ovvj le appresso poche Regole meno fallaci.

32. Adocchiare di primo lancio il Tuono, in cui è la Composizione, che se gli pone davanti, ed assicurarsene bene, mercè gli Accidenti in Chiave, e la circolazione dei suoi Tuoni relativi, (8) che o prima, o dopo sogliono occorrere.

33. Ogni prima Nota di Basso, particolarmente, se comincia in tempo buono, e l'ultima poi assolutamente, merita sempre l'Accordo consonante, perchè d'ordinario si comincia, e si fini-

sce poi sempre con la Prima di Tuono, e per conseguenza con l' Acccordo di Terza, Quinta, e Ottava.

34 Quando nel Basso una Nota, mediante un ✕, o un ♮ che non appartiene al Tuono, in cui s' accompagna, sale di grado un Semituono, richiede il più delle volte Terza, Quinta, e Sesta, poichè questa Nota và ordinariamente considerata, come la Settima del nuovo Tuono, in cui si entra, e al quale però si potrà dare Terza, Quinta, e Ottava.

35 Quando una Nota mediante un ♮, o un ♭, che non appartiene al Tuono in cni si accompagna, scende di grado un Tuono, richiede il più delle volte l' Accordo di Seconda, Quarta, e Sesta, perchè una tal Nota va ordinariamente considerata, come una Quarta, che scende alla Terza del suo Tuono, cui però si darà Terza, e Sesta.

36. Alle Note che procedono dai Salti di Quinta in giù, o di Quarta in sù,

o viceversa, si può dare comunemente l' Accordo consonante, perchè si consideran tutte, come Prime di Tuono. L' Es. XI. facilissimo, che contiene, e piccoli andamenti di Scala, e gli altri Casi sopra enunciati, si accompagnerà dunque agevolmente anco senza Numeri, come se fosse numerato, come si vede.

37. Ma si ripete, che queste non son Regole sempre vere, ma date unicamente, come ho detto, per le meno fallaci, e per i casi più ovvj; giacchè le Note senza numero, subito, che non han rapporto a qualche andamento di Scala, appellano sempre al suo Accordo consonante. Questo solo ha il privilegio di variare anco sul momento, e stabilire il suo Tuono; laddove gli Accordi dissonanti, che occorrono sempre nelle varie modulazioni, indicano cambiamento, ma non risolvono mai decisivamente un dato Tuono; ciò che dipendendo soltanto dal genio, e dall' abilità del Compositore, che spesso accenna un Tuono, e

risolve in un altro, tenga sempre chi accompagna le orecchie attente a ciò che esprimono nel tempo stesso le altre Parti, per prestarvisi, ed imbroccare; ma meglio di tutto desideri poi sempre, per non ingannarsi, e procuri per quanto può, di avere il Basso esattamente numerato com' è di regola, e del quale appunto ora convien trattare.

Del Basso coi Numeri in generale.

CAPITOLO VI.

38. Quando il Basso è corredato dei suoi Numeri, allor chiamasi Partimento, ed allora è, che l' Accompagnatore deve fare esattamente il suo dovere; E se la Composizione è scritta in regola, se la Parte è ben copiata, gli sbagli, che egli potesse fare, non ammettono scusa. L' essere poi questi Numeri, o sotto la Nota, o sopra, è cosa indifferente, dipendendo unicamente da

chi scrive, che gli colloca dove trova più posto.

39. Si trova il più delle volte un numero solo; Questo è il più necessario di altri, che vi si sottintendono, come diremo in appresso. Se ne trovano poi due, tre, e qualche volta anche quattro un sopra l' altro; e questo vuol dire, che gli Accordi rappresentati da questi numeri, vanno eseguiti tutti insieme. Se poi questi numeri non sono un sopra l' altro, ma successivi l' un dopo l' altro, sulla medesima Nota, vuol dire, che sulla medesima Nota gli Accordi vanno eseguiti non insieme, come gli altri, ma successivamente l' un dopo l' altro. Si vede poi praticata regolarmente da taluni nel seguito di una Composizione in vece di numeri una certa Lineetta orizzontale —; e questa vuol dire, che seguitan sempre anco su quella Nota i numeri segnati in avanti. Il ✕ non accanto, ma sopra, o sotto la Nota, vuol dir, che a questa Nota *si*

deve dar l'Accordo consonante di Terza maggiore; il ♭ l'Accordo consonante di Terza minore, e il ♮ rimette detta Terza nel suo stato naturale. Il ✕ poi, o il ♭, o il ♮ avanti al numero, e che anticamente si metteva anco dopo, vuol dire che quell' Accordo è maggiore, o minore, facendo l' istesso effetto, che fanno gli Accidenti accanto alla Nota.

40. La Nota senza segni, e senza numeri, e che non appartiene a un' evidente andamento di Scala, si considera sempre, come Prima di Tuono, come si è detto, ed appella al suo Accordo consonante di Terza, Quinta, e Ottava. Il 3 solo, e il 5 solo vuol dir parimente Terza, Quinta, e Ottava. Il 2 solo, o sia la Seconda chiama seco anco il 4, o sia la Quarta. Il 6 solo chiama seco anco il 3. Il 7 se è Settima naturale, o maggiore, sul Pedale, o prima di Tuono, vuol seco anco il 2. 4. e 5. Fuori di questo caso chiama sempre il 3 e 5. Il 9, o sia la Nona, che non è al-

tro, che un trattenimento d' Ottava, sta insieme col 3, e col 5. L' Ottava entra sempre per tutto (24), e la Terza pure, quando non vi è la Quarta. Gli Esempj, e le applicazioni di quanto abbiam detto fin quì, occorreranno successivamente negli appresso Capitoli, dopo che avrem trattato d' un' altra Regola importantissima, cioè

Della cautela con cui devonsi accompagnare le Dissonanze.

CAPITOLO VII.

41. L' Accordo Consonante, comecchè prodotto dalla Natura, è sempre tanto grato, e piacevole, che si può improntar francamente, e accompagnare con libertà tal quale giace, e sta scritto, perchè fà sempre un bel sentire anco senza veruna predisposizione; e perciò con quello ordinariamente si comincia, e sempre

pre con quello si termina. Non così delli Accordi dissonanti, quali benchè siano dei più usati, e quali si son prescritti al Cap. II, e III, pure siccome derivanti dall' Arte, e sempre in opposizione dei Consonanti, affacciano subito qualche cosa d' imperfetto, sono poco più, poco meno, ma sempre disgustosi; ed isolati da per se non posson sussistere. Forz' è dunque ricorrere a quel gran Principio, e Regola già stabilita, e praticata, di non cominciare, nè terminar mai in Dissonanza; e, meno qualche caso di che in appresso, di non far uso giammai di queste Dissonanze, senza prima prepararle, quindi eseguirle, e finalmente risolverle in Consonanze: Motivo per cui si dice, che ogni Dissonanza deve aver tre scatti; cioè, Preparazione, che suol succedere in aria, e a fin di Battuta; Percussione, che suol succedere in terra, o in tempo buono; e Risoluzione, che suol succedere nuovamente in aria; E per meglio spiegarsi

42. Se si debba far uso di qualche Dissonanza, prima di tutto bisogna, che le Parti, o le mani siano disposte in maniera, che quella Nota, o Tasto, che deve diventar Dissonanza, faccia già vera Consonanza nell' Accordo immediatamente precedente, e questa è la Preparazione: Quindi ferma una delle due Parti, l'altra deve muovere in guisa di render Dissonante la Parte ferma, e questo si chiama Percussione: Finalmente la Parte, che stava ferma, deve cedere, e discendendo di grado, deve andare a formar Consonanza la più prossima, con l' altra Parte che suole aspettare; e questo è quello, che chiamasi Resoluzione. Agente però fù chiamato il primo, che si muove in Dissonanza, e questo suol' essere il Basso: Paziente l' altro, cui fermo, e legato resta indi il carico di risolvere, e questo suol' esser la Parte superiore; E tutta questa in sostanza è la Regola generale, e la più semplice, per il maneggio delle Dissonanze, me-

diante il quale, e in virtù di quest' artificioso contrasto non siamo appena sortiti dalla Consonanza, che sentiamo la tendenza a ritornarvi, e così ci resta addolcita l' asprezza della Dissonanza intermedia. (Es. XII.)

43 Non sempre però si trova, che l' Agente sia il Basso, e la Parte di sopra il Paziente; ma bensì tutto l' opposto, attesi i permessi Rivolti d' Armonia: E però per quanto si dica abusivamente, e materialmente, che è sempre la mano di sopra che risolve, ciò non è vero; mentre la mano di sopra alcune volte è l' Agente, che si muove la prima in Dissonanza, e il Basso è quello, che fermo, e legato discende di grado, e così risolve alla Consonanza. (Es XIII)

44. Come pure non è sempre vero, che qualunque sia il Paziente, che risolva, l' Agente, che si è mosso il primo in Dissonanza, stia fermo ad aspettar questa Risoluzione, come si è detto;

mentre molte volte si muove ancor questo contemporaneamente con l' altro, non di grado, nè per necessità, ma di salto, e per un' armoniosa e regolare circolazion di Tuono; giacchè col salto và a ferire il più delle volte altra Nota della Consonanza medesima, e spesso la più fondamentale. (Es. XIV) Ed allora è, che per quanto il Paziente risolva difatti discendendo invariabilmente un sol grado, come dal 7 al 6, dal 4 al 3 ec. siccome questi numeri hanno rapporto al Basso, o per dir meglio all' Agente, se questo non stà fermo ad aspettar la risoluzione, ma si muove esso pure e sbalza, sbalzante con la medesima proporzione apparirà anco il numero del grado disceso, e in vece che si dica che la Settima risolve di grado alla Sesta, si dirà per esempio che la Settima risolve alla Terza; in vece che il 4 risolva al 3, si vedrà che il 4 risolve al 5, o simili, senza che così rimanga punto alterata la Regola, che la

Dissonanza deve risolver di grado.

45. E finalmente è necessario ancora avvertire, che non sempre una Dissonanza risolve subito alla Consonanza, come porta il corso ordinario, ma alcune volte risolve in un' altra, e talora anco in più Dissonanze di seguito, finchè finalmente nella desiderata Consonanza risolva: Cosa però che và trattata opportunamente, e con molto maggiore studio, e cautela, perchè quanto più si persiste nelle Dissonanze di seguito, tanto più riesce la Composizione aspra, e difficile, e conseguentemente soggetta ad errore. (Es. XV.)

46. Coerentemente al detto fin quì passeremo ad esaminare repartitamente il diverso maneggio di alcune di queste Dissonanze in particolare con alcuni de' suoi Esempj più ovvj, giacchè troppo vi vorrebbe a riportargli tutti: Ma si badi Esempio per Esempio all' effettive Dissonanze, non all' altre Note consonanti, che vi si aggiungono soltanto per

complesso d' armonìa.

La Settima. Questa è una Dissonanza, che preparata prima in Nota consonante dell' Accordo antecedente deve poi risolversi alla Sesta; questa è la Regola generale; ma se il Basso sbalza, quest' effettiva Sesta dove risolve la Dissonanza, non potrà più chiamarsi Sesta, ma convien dire, che la Settima si è risoluta alla Terza, alla Quinta, o simili (Es. XVI.) perchè il Basso è andato, come al riscontro di essa.

La Nona. Questa Dissonanza preparata, come sopra, si risolve, generalmente parlando, all' Ottava: ma se il Basso sbalza, non si dice più che sia risoluta all' ottava, ma alla Terza, alla Sesta ec. (Es. XVII.)

La Quarta. Questa ch' io chiamai assolutamente Consonanza, può essere in qualche caso, e diventa certamente Dissonanza allorquando và unita all' intervallo non suo di Quinta (20); E questa è la causa per cui hanno sbagliato

tanti in chiamar la Quarta una Dissonanza; perchè hanno fissato per Regola quel che era in sostanza un' eccezion della Regola opposta. Come Dissonanza dunque in questo caso, e preparata essa pure con le medesime Regole si risolve, propriamente parlando, alla Terza; ma se il Basso sbalza, si dice che risolve ora all' Ottava, ora alla Settima ec. (Es. XVIII.)

La Seconda. Questa pure è una Dissonanza, ma che preparata diversamente, si risolve quindi come salendo in Terza, o in Sesta, per salto, cosa di fatto in pratica, ed innegabile (Es. XIX.); ma come và, che qui si deroga alla Legge stabilita, che le Dissonanze devon risolver costantemente di grado, e discendendo? La ragione si è, che essendo questa Seconda un Rovescio d' armonìa, non è la mano di sopra che risolve, come abusivamente si dice, che la Seconda risolve alla Terza; ma và badato al Basso, che in questo caso fa

la Parte di sopra, che posta al suo luogo sarebbe una Settima, e che preparata essa pure risolve benissimo alla Sesta scendendo di grado secondo le regole: E per questo anco la mano di sopra, che quì fà, come se fosse il Basso, o l' Agente, può in vece d' aspettare, muoversi anco per salto contemporaneamente al Basso, che risolve di grado (43. 44)

47. Ma prima di terminar di discorrere di questo importantissimo Articolo, credo necessario avvertire per non ometter cosa di rimarco, e in sollievo ancora del rigoroso Accompagnatore, che anco questa Regola di Preparazione e Risoluzione ancora di Dissonanze presenta qualche eccezione in quei casi in specie, dove dai Maestri per certe ragioni di modulazione si trova osservata più implicitamente, che esplicitamente: Ma questo non dispensa l' Accompagnatore dal rigore che prescrive la Regola, e che solo gli verrà alleggerito all' occasione della Settima. Questa Dissonanza sempre

par-

particolare, e da me sempre rilevata come fondamentale; in due poi delle sue cinque specie già vedute (22), e precisamente nella Settima minore composta della Terza profonda maggiore, e delle due Superiori minori, e nella Settima diminuita composta di tre Terze minori, attesa la sua particolar dolcezza vien considerata quasi Consonanza; e perciò tra gli altri suoi privilegj gode anco quello di potersi adoperare, o senza un' evidente preparazione (Es. XX.), o anche senza preparazione alcuna, e senza legatura, o sincope, e come suol dirsi, di Posta, e tanto di grado, che di salto, come l' Accordo consonante; ciò che essendo ben facile a concepirsi, non occorrerà produrne l' Esempio. L' istesso si può dire, ed è applicabile alla Quinta minore, o falsa, composta di due Terze minori, in quanto che si riguarda, come porzione di detta Settima, non mancando altro, che concatenarvi sotto una Terza che vi si sottintende, come fon-

damento. E data così per la più possibile approssimazione una giusta idea del maneggio delle Dissonanze, passeremo adesso ad insegnare alcune altre

Maniere più particolari di accompagnar le Scale a seconda dei Numeri.

CAPITOLO VIII.

48. Quando l' andamento del Basso, o sia il Partimento, come lo chiamano, sale di grado, vuole gli Accordi di Quinta, e di Sesta, non insieme, ma successivamente sulla medesima Nota. Quando discende parimente di grado, vuol parimente sulla medesima Nota successivi gli Accordi di Settima, e di Sesta. Questa Teorìa ha dato luogo all' accompagnamento della così detta Scala Sincopata. (Es. XXI.)

49. Facilissimo è l' Accompagnamento di detta Scala, perchè la stessa gia-

citura dei numeri c' indica il Portamento della mano sì nel salire, ove son tutte Consonanze, e dove la successiva applicazione della Sesta dopo la Quinta fa scansare a maraviglia le due Quinte di seguito; come anco nel discendere, dove vengono naturalissime le Dissonanze di Settima preparate sempre ed evidentemente dalla Sesta, e quindi sempre risolute in Sesta a forma della regola (46), aggiungendovisi di più per rinforzo costante anco la Terza, che in tutto fa un bellissimo effetto.

50. Non così facile è un' altra bella maniera di salire, che si dice Scala per Dissonanze, e dove bisogna all' ultimo Quarto d' ogni Battuta rinnuovar tra gli Accordi l' Ottava per preparar la Settima; ciò che non si vede dai numeri, ma lo prescrive rigorosamente la regola già data sul maneggio delle Dissonanze. (Es. XXII.)

51. E nell' istessa guisa va trattata anco un' altra maniera assai più difficile,

che si dice Scala di Dissonanze doppie, dove bisogna usar la preparazione medesima per tutte e due le Dissonanze secondo le stesse Regole. (Es. XXIII.)

52 Vi sono poi altre Scale così dette Artificiali, o Cromatiche, nelle quali il Basso sale, o discende per Semituoni; E quì è facile regolarsi nell' Accompagnamento a seconda, o delle Regole generali, che si son date al Cap. V, o dei numeri, che vi sono apposti; giacchè sono Scale ideali, e variabili a genio del Compositore. (Es. XXIV.)

53. Vi sono poi due o tre altre maniere di Scale, che una si dice Scala d' Ostinazione, o di Passaggio nella quale portandosi con un moto non tanto lento si accompagnano tutti i suoi gradi ostinatamente coi medesimi Accordi della Tonica, o metà con gli Accordi della Tonica, e metà con gli Accordi della Quinta. (Es. XXV.) Ma questa è più una Licenza, che una Regola, e si usa più per discendere, che per salire. Si-

mile a questa è la così detta Scala di Volo, i gradi della quale si passano tutti velocemente sotto la medesima armonìa, come quella di sopra. (Es XXVI.) Un' altra finalmente detta Scala interrotta, perchè la sua gradazione si eseguisce in Battuta, ma a tempi interrotti per la diversità delle figure delle Note, delle quali è composta: E questa si accompagna o nei soli gradi consonanti, o in tutti i suoi gradi a forma dei Numeri, che gli sono apposti, o del minore, o maggior moto che se gli dà (Es. XXVII.)

54 In queste ultime maniere di Scale, nell' accompagnamento delle quali par che sia luogo irregolarmente a molte Dissonanze, si devono conoscere in esecuzione, quelle che si chiamano Dissonanze alla sfuggita, che non meritan verun riguardo, e che però si considerano, come se non vi fossero, perchè sono eseguite di passaggio accelerato, e perchè appellano all' andamento del così detto

Basso continuo, di cui occorrerà dir qualche cosa in appresso.

55. Queste regole di Scale finalmente servono non tanto per le Scale intiere, quanto ancora per le loro porzioni, come si è altre volte detto; e servono pure per le Scale, e porzioni di Scale dei Tuoni minori, nelle quali per altro ajutano molto i numeri, che per causa dei necessarj Accidenti, (7) si trovano sempre più in queste, che nelle Scale di Terza maggiore.

Delle Cadenze, e sue quantità, e qualità.

CAPITOLO IX.

56. Per Cadenza a prima vista non si suole intender' altro in senso più ovvio, che quella semplice desinenza, che si suol fare con l'armonìa, quando siamo al termine di una Composizione. Ma siccome si chiama Cadenza, perchè ordinariamente consiste dal cader che si

fà dall' Accordo consonante della Quinta di Tuono a quello della sua Principale, o anche da un' Accordo dissonante a quello consonante, essa però non serve solamente per finire ogni Composizione, ma occorre bene spesso anco nelle modulazioni intermedie da un Tuono all' altro; E solo si osserva, che nel termine delle Composizioni vien questa, o più spesso ripetuta, o con maggiore studio, ed artifizio composta, e allungata.

57. Tuttociò ha dato luogo a una quantità di più, e diverse Cadenze, che con la loro varietà han tanto contribuito al bello della Musica, ma che essendo tutte dirette al medesimo oggetto, non son' altro in sostanza, che un prolungamenro della Cadenza semplice; e in vece però di classarle sotto tanti nomi, si potrebbero tutte definire generalmente, Ingegnosi ritardi, o Progressioni Armoniche per farci più desiderare il piacere che si prova nel cader finalmente nell' Accordo consonante.

58. Pure è necessario darne un idea più precisa, e distinta; e ci rifaremo perciò dalla prima, che si chiama Cadenza semplice. Questa si fa, come si è detto, dall' Accordo consonante dato alla Quinta di Tuono, o discendendo poi alla Prima, o salendo all' Ottava di Tuono, e suoi Accordi: E siccome la Quinta di Tuono è la Divisione armonica della Scala, perciò questa Cadenza si chiama anche Autentica, o Armonica. (Es. XXVIII.)

59. Vi è un' altra Cadenza semplice detta Plagale, o Aritmetica, perchè si fà dall' Accordo consonante della Quarta di Tuono, passando alla sua Principale, o Ottava di Tuono; e si chiama così perchè la Quarta di Tuono è la Divisione Aritmetica della Scala. (Es. XXIx.)

60. Dal complesso di queste due n' è venuta la così detta Cadenza Mista, perchè partecipa dell' una, e dell' altra. (Es. XXX.)

61. Si cominciò ad abbellire le prime due Cadenze, ribattendo nella prima Cadenza, o sia nell' Armonica avanti di passare alla sua Principale, l' Accordo consonante della Quinta, accresciuta dalla Settima minore, (Es. XXXI) e ribattendo nell' altra, o sia nell' Aritmetica, avanti di passare alla sua Principale, il Basso della Quarta di Tuono con dargli gli Accordi di Seconda, Quarta, e Sesta; (Es. XXXII.) maniere, che fan semprepiù sentire la tendenza alla Prima di Tuono, ove si deve cadere.

62. Si prolungò in seguito la Cadenza prima, trattenendo un poco l' Accordo consonante della Quinta di Tuono con la Dissonanza di Quarta, e Quinta, che poi risolve alla Terza, (Es. XXXIII.) o con la Consonanza di Quarta, e Sesta, che poi passa alla Terza, e Quinta, finchè termina alla Principale (Es. XXXIV.), e questa fu detta Cadenza doppia, o composta: e si seguitò poi nuovamente ad allungarle, servendosi de'

medesimi materiali, e se ne fecero altre Cadenze simili, ma più protratte, co nomi sempre di Doppie, o composte (Es. XXXV.)

63. Queste stesse Cadenze per fine si sono artificiosamente prolungate, o con mostrar di sospenderle, o con finger d' evitarle, ciò che ha dato loro il nome di Cadenza sospesa, Cadenza finta, Cadenza evitata, e Cadenza ingannata ora alla Sesta, (Es. XXXVI.) ora alla Terza, (Es. XXXVII.) ora alla Quarta maggiore con Settima minore fingendo di passare in Tuono minore, (Es. XXXVIII.) ora alla Quarta naturale discendendo il Basso di grado per posarsi come sulla Terza, (Es. XXXIX.) ora alla Sesta passandovi però per la Quinta superflua, (Es. XL.) ora alla Sesta minore fingendo di passare dal Tuono maggiore al minore, (Es. XLI.) Cadenze tutte facili a comprendersi, ma che meritano ognuna separatamente le sue reflessioni, e vanno esercitate in tutti i Tuoni.

64. E molte altre Cadenze anco più complicate, e artificiali sì nei Tuoni maggiori, come nei minori, per i quali militano presso a poco le istesse maniere, ma che per brevità si tralasciano, bastando aver data un' idea di quel tanto, che il genio, e lo studio del Compositore può ogni dì più andar sottilizzando, e che l' Accompagnatore attento, e studioso rileverà opportunamente dai numeri soliti apporsi indispensabilmente a tutte queste moltiplici maniere di far Cadenze.

65. Vi è stato anco chi ha messo nel numero delle Cadenze quella maniera di discender talvolta di grado col Partimento a poco per volta alla sua Fondamentale, e quì ci s' entra con le medesime accompagnature delle Scale per discendere, finchè finalmente discendendo la Seconda alla sua Prima di Tuono si vede messa in pratica naturalmente quella regola, che in questo medesimo tempo con l' Accordo di Sesta maggiore si sale

sempre all' Ottava: Ma essendo questa una maniera più comune alle Cadenze intermedie, che alle finali di una Composizione, o non è stata mai considerata per Cadenza, o al più è stata chiamata col nome di Cadenza imperfetta. (Es. XLII.)

Delle False.

CAPITOLO X.

66. Seguitando a discorrere di progressioni armoniche, occorre frequentemente far menzione delle così dette False, che non son' altro, che un' indicazione più speciale di Andamenti di Dissonanze preparate, risolute ec. di che al Cap VII, ma che forse occorrono più spesso delle altre. Per quanto dunque i numeri stessi indichino bastantemente come vadano accompagnate, ne daremo non ostante un' idea più precisa, e diremo, che queste False son di tre sorte, e si

chiamano Falsa reale, Falsa di ritorno, Falsa di passaggio.

67. La Falsa reale si fa col dar principalmente a una Nota di Basso, e che sia la Fondamentale del Tuono le sue Consonanze di Terza, Quinta, e Ottava; quindi sull' istesso Fondamento dare le Dissonanze di Seconda, Quarta, Quinta, e Settima maggiore, o siano Terza, Quinta, Ottava, e Settima minore della Quinta di Tuono; e finalmente fermo sempre il medesimo Basso tornare alla prima armonìa. (Es. XLIII.)

68. La Falsa di ritorno si fa col dare a una Nota come Prima di Tuono le solite Consonanze di Terza, e Quinta; dipoi sulla medesima Nota ferma, o legata si danno le Dissonanze di Seconda, e Quarta naturale, e alle volte anco la Sesta, regola antica, anco quando non si conosceva questo nome di Falsa; quindi risolvere col Basso discendendo per Semituono alla Settima, e dargli Terza, Quinta, e Sesta; e finalmente

tornare al primo Basso con la prima armonìa di Terza, e Quinta. (Es. XIx.)

69. Finalmente una Falsa di passaggio per Tritono, e la più comune, si fa prima col dare a una Nota, come sopra, le Consonanze di Terza, e Quinta; Dipoi sulla medesima Nota ferma o legata dare le Dissonanze di Seconda, Quarta maggiore, e Sesta, perchè si vuol passare ad altro Tuono; quindi col Basso risolvere, discendendo di grado alla Settima maggiore, o minore, cui però si darà solamente Terza, e Sesta, Accordo rovescio consonante, del nuovo Tuono, in cui già siamo passati. (Es. XLIV.)

70. Un'altra Falsa, o seguito di False di passaggio si fa quando il Partimento discende per sincope, dando alla prima Nota il solito Accordo consonante di Terza, e Quinta; dipoi alla medesima Nota ferma, o legata, le Dissonanze di Seconda, e Quarta non maggiore, ma naturale; quindi discendendo

gradatamente col Basso, che risolve in aria, dargli gli Accordi di Terza, e Sesta; di nuovo su detta Nota di Basso ferma, le Dissonanze di Seconda, e Quarta naturale, e così seguitar quant'un vuole a Basso sincopato, e così accompagnato; finchè con questo sistema, o discenderemo tutta una Scala, o passeremo a piacere, e secondo le regole a quel Tuono, ove vogliam fermarci. (Es. XLV.) E tanto basti per aver acquistata l'idea più semplice di tutte queste False, e loro rapporti.

Di alcune altre Progressioni armoniche

più frequenti.

CAPITOLO XI.

71. Per quanto si sia ormai nei precedenti Capitoli dato un lume più che sufficiente di tutte, o quasi tutte le combinazioni dei numeri, e respettive ma-

niere d' accompagnarne gli Accordi corrispondenti, non sarà male accennare alcune altre Progressioni armoniche, che han già rapporto alle già dette, ma che presentandosi talvolta in vario aspetto, potrebbero giunger nuove all' inesperto Accompagnatore. E primieramente

72. Si danno certi Sbalzi di Basso con Legatura alle volte numerati, alle volte nò, che hanno per altro molta analogìa ai soliti andamenti di Scala (Es. XLVI.) A questa Nota legata non si deve dar l' accompagnamento di Seconda, e Quarta, come si è visto all' Es. XIX, ma bensì la Sesta preparata innanzi dalla Quinta, o sia l' accompagnamento della Scala sincopata, di cui molto partecipa.

73. Vi sono ancora alcuni Andamenti familiarissimi, così detti d' Ostinazione, come si accennò (53) discorrendo di questa Scala; ma diversificando in parte da quella, gli accenneremo brevemente. Il primo si fà con l' Accordo consonante sempre fisso della Terza, e

Ot-

Ottava di Tuono, mentre il Basso partendosi o dalla Prima, o dalla Terza sale successivamente alla Quarta, Quinta, e Sesta, e torna indietro liberamente per quelle, e per quelle risale più volte, finchè non va a cadenza. (Es. XLVII.) L' altro col medesimo andamento del Basso, tenendo fisso tra gli Accordi l' Ottava del Tuono, ma accompagnando il Basso con le respettive Seste ec (Es. XLVIII.) Il primo si troverà usato più facilmente nei tempi allegri. Il secondo fa sempre migliore effetto.

74. Si è parlato (62) della Cadenza trattenuta con Quarta, e Quinta risoluta alla Terza. Occorre bene spesso di vedersi intermediate le Composizioni da un seguito di queste Cadenze intrecciate l' una con l' altra specialmente nei Tuoni minori, dove la Quinta di Tuono d' una Cadenza divien nel momento Prima di Tuono dell' altra, perchè in vece che l' Accordo di Quarta risolva alla Terza

maggiore (come dev' esser sempre anco nella Cadenza del Tuono minore) questa Quarta risolve sempre alla Terza minore, fintantochè non cessi una volta quest' andamento, determinandosi finalmente con Cadenza di Terza maggiore ad un dato Tuono. Queste Cadenze han meritato giustamente il nome di Cadenze evitate: E quì pure abbenchè i numeri stessi indichino l' accompagnamento facile, che si deve a queste maniere, ho creduto darne l' Esempio pratico per maggior ajuto, e miglior portamento di mano del Giovine apprendista. (Es. IL.)

75. Rimontando poi a quanto abbiam detto dell' Accordo di Settima, non tanto riguardo all' importanza di essa, considerata, come base, o sorgente di tutti gli Accordi dissonanti, quanto all' accompagnamento che se gli deve, considerata come Principale, sarà indispensabile fermarsi con attenzione sopra gli sbalzi del Partimento, quando discende

per Quinta, e sale per per Quarta, ciò che bene spesso succede; e dove non essendo numeri, fu detto (36) considerarsi tutti questi sbalzi come Prime di Tuono, e darsegli perciò l'Accordo consonante di Terza, Quinta, e Ottava: Ma siccome il più delle volte questi sbalzi di Basso son numerati col 7, richiedono tutti perciò indispensabilmente oltre la Terza, Quinta, e Ottava anco la Settima; e qui è dove è necessaria tutta la diligenza dell' Accompagnatore per eseguir bene, e senza errori questa bell' unione di Accordi. (Es. L.) Non sarà mai troppa l' applicazione, che s' impiegherà nella maniera pratica di accompagnare in tutti i Tuoni questi Accordi di Settima, giacchè questa apre la strada al più facile accompagnamento di tutti gli altri Accordi consimili.

CAPITOLO XII.

76. Un' altra Regola importantissima per bene accompagnare si è l' osservare diligentemente non tanto i numeri, quanto i diversi andamenti del Basso, alcune volte assai semplice, di poche Note, e per salto; molte altre più complicato, e ricco di Note, e queste, o le medesime ripetute, o più e diverse di grado, e di salto ancora. Quanto vuole la regola, che del primo Basso suddetto tutte si accompagnino rigorosamente le Note, come si è tante volte veduto nei passati Esempj; altrettanto nel secondo (meno certi casi più rari, dove i numeri cel' impongono) non devesi accompagnare, che la prima Nota d' ogni Quarto, e talora anco d' ogni mezza Battuta; sì perchè non è punto di necessità di valutar certe Note, o ripetute, o di pas-

saggio, che si chiamano Dissonanze alla sfuggita (54), sì perchè fa un pessimo sentire, specialmente in quelle Note di Basso ripetute, ripeter sopra di ciascheduna il medesimo Accordo, e così fare un' inutile pestatura, che in vece di ajutare, confonde i Cantanti, disturba i Suonatori ec. (Es. LI.)

77. Talvolta ancora occorre accompagnare solamente la prima Nota della Battuta, e poi l' ultima, come nel Tempo Tripla, (Es. LII.) e anco la prima Nota solamente come nelle Triple velocissime.

78. E talvolta pure, abbenchè la Parte del Basso cominci con una pausa gli Accordi ad ogni modo vanno toccati a principio d' ogni Quarto, (Es LIII. che sarà utilissimo ripetere, ed esercitare spesso in molti altri Tuoni, perchè oggigiorno questo caso è frequente.)

79. Questa notata differenza, tra Basso, e Basso, ci richiama alla cognizione del Basso Fondamentale, o Fonda-

mento, come altri lo chiamano, e a cui si accosta la maniera del primo Basso più semplice da me indicato di sopra (76): e del Basso continuo, Elettivo, o di *Moto*, come lo dicon' altri, che è l' altra maniera di Basso più complicato, e ricco di Note, da me parimente accennato di sopra, e di che daremo di volo un' idea.

80. Siccome il Fondamento, e il Principio d' ogni armonìa nasce dagli Accordi di Terza, Quinta, e poi Settima, da cui quasi tutti gli altri prendono la loro norma (21), così anche il Basso fondamentale in una Composizione non è *altro*, che quella Nota, che porta sopra di se indispensabilmente uno dei suddetti due Accordi. Qualunque altra Nota poi, che non sia accompagnata dall' uno, o dall' altro de' medesimi Accordi, non sarà mai fondamentale, ma sarà il Basso continuo. Quindi è, che come è appunto necessario sempre in qualunque Fabbrica il fondamento, così come

Base d' armonìa, o esplicitamente o implicitamente in ogni Composizione, e respettivamente nelle Note di essa, deve trovarsi, ed esister sempre il suo Basso fondamentale. E sebbene si adoperi, e con buon successo da tutti quasi sempre il Basso continuo comechè più grato, e melodico, sarà sempre utile l' aver' acquistata cognizione del Basso fondamentale, ed averlo sempre presente, come necessario, per farne i dovuti paragoni, come si stila, e per provare cioè, se un' armonìa è buona, o cattiva, se fatta nelle regole, o nò.

81. Ma essendo questa un' ispezione piuttosto del Compositore, che dell' Accompagnatore, basterà averne data questa piccola, sebben giusta e più che sufficiente idea, per aprir sempre più la mente al Giovine apprendista, senza deviare dal nostro scopo, e per non perdersi in un mar troppo vasto; e solo daremo un' Esempio d' un Basso fondamentale della Scala Diatonica nella guisa che da noi

si accompagna, non per modello di cosa normale, ma per veder solamente la differenza che passa tra questi due Bassi. (Es. LIV.)

Delle Chiavette.

CAPITOLO XIII.

82. Come della Chiave di Basso, così di tutte le altre Chiavi conviene, che sia ben pratico l'Accompagnatore; giacchè occorre, e specialmente nelle Fughe, trovar delle sortite con impostatura di alcune delle Chiavi di C, e di G, e che frammischiate con la Chiave di Basso, che è la Principale, si chiamano perciò Chiavette.

83. Il metodo di accompagnare in queste Chiavi, è breve, facile, ed è il seguente: Se si trova Chiave di Soprano, o di Violino, le Note poste in queste Chiavi, son sempre senza numeri; perciò non si accompagnano, ma si esegui-

sco-

scono soltanto tali quali con la mano destra; e se mai devon suonar tutte due le mani, vi si trovano scritte le Note, e per l' una mano, e per l' altra. Le Note poi in Chiave di Contralto, o di Tenore, che è più in uso di quella di Contralto, si eseguiscono nella sua posizione con la mano sinistra, a tasto solo per altro senza dargli l' Ottava, e con la mano di sopra si accompagnano nel tempo stesso, come si fà alle Note di Chiave di Basso. (Es LV.)

Del Trasportare, o sia Spostare il Basso.

CAPITOLO XIV.

84. Ma se è necessario il possesso del Setticlavio per le piccole sortite che occorrono talvolta tra l' andamento del Basso, egli è poi necessarissimo oltre ogni credere, all' occasione di dovere per comodo di qualche Cantore, o Suonatore spostare, o sia eseguire all' improv-

viso in un' altro Tuono il Basso medesimo. Quando si sposta, alterando il Tuono di un sol Semituono, in forza d' Accidente levato, o aggiunto, senza alterare la posizione della Nota, come da Bemmì a Beffà, da Fafaut naturale a Fafaut ✕, serve il figurarsi d' improvviso cambiati gli Accidenti solamente; e così scordandosi delli Accidenti proprj del Tuono, che si lascia, immaginarsi impostati gli Accidenti del nuovo Tuono, che si vuole eseguire, e andar' avanti. Ma fuori di questo caso, quando cioè si deve spostare in un Tuono, la cui Nota pure cambia di posizione, bisogna immaginarsi cambiata con gli Accidenti anco la Chiave. Un' occhio dunque al Tuono, che si vuol variare, per variarne subito gli Accidenti a forma di quel che merita, e questo si sà: L' altro alla Nota per variar subito la Chiave, se la Nota pure varj di posizione; e indovinar quale sia: Ed eccone la spiegazione.

85. Per discendere. Se la Nota si vuole spostare una posizione, come da C a B la Chiave di Basso diventerà Chiave di Contralto; se due, come da C ad A, la Chiave di Basso diventerà Chiave di Violino; se tre, come da C a G, Chiave di Tenore; se quattro, come da C a F, Chiave di Soprano; se cinque, come da C a E, Chiave di Baritono; se sei, come da C a D, Chiave di mezzo Soprano; E viceversa, leggendo tutto a rovescio, cioè

86. Per salire. Se la Nota si deve spostare una posizione, come da C a D, la Chiave di Basso diventerà Chiave di mezzo Soprano; se due, come da C a E, Chiave di Baritono; se tre, come da C a F, Chiave di Soprano; se quattro, come da C a G, Chiave di Tenore; se cinque, come da C ad A, Chiave di Violino; se sei, come da C a B, Chiave di Contralto. (Es. LX.)

87. E solo resta da avvertirsi, che siccome il Basso per causa di questo tra-

sporto in altre Chiavi viene in parti troppo acute, fa di mestieri servirsi delle Note un' Ottava, o due più basse, per ridurle negli intervalli proprj della Chiave di Basso.

De' diversi Generi della Musica.

CAPITOLO XV.

88. Prima di por termine a questo piccol Trattato, voglio anco dare un' idea passeggiera dei Generi della Musica, e cosa s'intende per essi; non perchè questa cognizione sia direttamente necessaria all' Accompagnatore; ma perchè tutto può influire a renderlo sempre più franco, ed esperto, quanto meno materiale nell' esecuzione.

89 I Generi dunque della Musica che non son altro, che le maniere di disporre i Suoni per formare un Canto, una Melodìa, una Composizione, sono stati sempre tre anco presso gli Antichi;

e gli chiamarono Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico. Noi pure oggi gli conoschiamo sotto questi nomi, quantunque nella sostanza in parte diversi; e vi si è aggiunto un quarto Genere, cioè il Misto, così detto, perchè partecipa dei tre suddetti.

90. Diatonico il primo, che significa andar per Tuoni, e consiste nella progressione dei Suoni per intervalli naturali di Tuoni. (Es. LVI.)

91. Cromatico il secondo, che vuol dir Colorito, perchè son necessarj altri segni per esprimerlo, come sono gli Accidenti; e consiste nella progressione dei Suoni per mezzo Tuono. (Es. LVII.)

92. Enarmonico il terzo, che vuol dir Ristretto, perchè la sua progressione è la più ristretta, che possa darsi, e consiste nell'andamento dei Suoni per Commi, o per quarti di Tuono, come da B ※ a C, da C ※ a D ♭ ec. Suoni affinissimi tra loro, ma (per la natura dei Tuoni) in sostanza tra loro diversi,

come altrove si è detto (9). E di quì si intende, come aumentati così i Suoni, ed i Tuoni, abbiano i Moderni moltiplicati anco gli Accordi; e come un medesimo Tasto sullo Strumento possa far figura di Prima, e di Seconda insieme, di Settima, e di Sesta ec. (Es. LVIII.)

93. Misto, o Partecipato il quarto, perchè partecipa dei due primi Generi, o anco di tutti e tre; ed è il più esteso, ed il solo, che nella nostra Musica si adoperi compiutamente. (Es. LIX.) Sù di che non occorrendo inoltrarsi di più, terminerò con alcune

Brevi, e finali Osservazioni per la più esatta maniera d' accompagnare.

CAPITOLO XVI.

ED ULTIMO.

94. Il termine solo d' Accompagnare denota abbastanza, quali sieno i doveri

dell' Accompagnatore, cioè d' esser soggetto, e non di comandare. Deve dunque chi accompagna suonare il Basso, come sta scritto, e non riempirne gli Accordi, nè raddoppiargli con la mano sinistra, se non quando vi ha bisogno di far molto rumore; come per esempio in una grande Orchestra, o in una Musica Ecclesiastica a molte Voci, o Cori: Ma accompagnando un Cantante solo, o un sol Sonatore, deve con la sinistra mano eseguire il Basso solo, o al più aggiungervi l' Ottava; e con la destra procurare di far poca armonìa. Deve ancora tralasciare d' esprimere certe galanterìe, o siano adornamenti, o per lo meno usarne a tempo, e con molta moderazione, e piuttosto osservare di essere esatto, ed inappuntabile nel dare gli Accordi necessarj per ajutar sempre in vece di disturbar l' armonìa. Si ricorderà poi, che l' accompagnar sul Cimbalo è molto diverso dal farlo sull' Organo. Quì si richiede il muover le dita

meno che sia possibile; ed al contrario sul Cimbalo alle volte fà molto bene lo staccarle, e ribatterle, specialmente nel *Recitativo*, dove pure fà talvolta un bel sentire il toccare *gli* Accordi in forma d'arpeggio. Molte altre cose si potrebbero anco dire, che ho creduto bene di tralasciare, sì per non esser prolisso, sì perchè non le ho credute di gran conseguenza, potendo agevolmente lo studioso Giovine impararle dalla Pratica, gran Maestra di tutte le Arti, e dalle quotidiane osservazioni, che guidato da queste Regole, e dai consigli dei buoni Maestri anderà docilmente facendo su i proprj difetti, per sempre più correggersi, e finalmente perfezionarsi.

95. Cominci egli dunque di buon'animo ad esercitarsi in questa piacevole, e decorosa Professione, scegliendo da principio dei Bassi brevi, e facili, ma in qualunque Tuono anco il più scabroso: Dipoi grado a grado vada aumentando le difficoltà, e l'applicazione, esercitandosi

dosi in Bassi più studiosi, e ragionati, quali son quelli di Leo, del Durante, del Fenaroli, del P. Mattei, e di tanti altri celebri Autori, specialmente della Scuola di Bologna, che ve ne sono in abbondanza, e delli eccellenti, e che potrà agevolmente ritrovare anco presso i moderni Maestri, che appunto si sono bravamente instruiti su questi Esemplari.

Fattosi così un corredo abbondante di Esercizj, non lasci giorno senza studiosamente, e pazientemente occuparvisi, scorrendogli, e accompagnandogli ad uno ad uno più d'una volta, e non tema. Egli potrà prodursi in breve all' improvviso in qualunque cimento; e mentre proverà egli la consolazione, col possesso di questa Scienza, di vedersi insensibilmente anco iniziato nell' arte sublime del Contrappunto, proverò io l' altra di non aver perduto il tempo, e le mie fatiche nel compilar per Esso le presenti qualunque siansi COGNIZIONI PRATICHE DI MUSICA.

INDICE

Prefazione dell' Autore. Pag. 3.

Premesse. 5.

CAPITOLO I.

Dell' Accompagnare: 14.

CAPITOLO II.

Degli Accordi in Genere, e in Specie. 15.

CAPITOLO III.

Delle Consonanze, e Dissonanze, e loro Derivazione, o Principio. 19.

CAPITOLO IV.

Della Posizione, e Movimento delle Mani nell' Accompagnare, o sia de' tre Moti, che occorrono nella Musica. 25.

CAPITOLO V.

Maniera la più comune di accompagnare la Scala, e qualunque Basso senza Numeri. 29.

CAPITOLO VI.

Del Basso coi Numeri in generale. 37.

CAPITOLO VII.

Della cautela con cui devonsi Accompagnare le Dissonanze. 40.

CAPITOLO VIII.

Maniere più particolari di accompagnar la Scala a seconda dei Numeri. 50.

CAPITOLO IX.

Delle Cadenze, e sue quantità, e qualità. Pag. 54.

CAPITOLO X.

Delle False. 60.

CAPITOLO XI.

Di alcune altre Progressioni armoniche più frequenti. 63.

CAPITOLO XII

Del Basso Fondamentale, e del Basso continuo. 68.

CAPITOLO XIII.

Delle Chiavette. 72.

CAPITOLO XIV.

Del Trasportare, o sia Spostare il Basso. 73.

CAPITOLO XV.

De' diversi Generi della Musica. 76.

CAPITOLO XVI.

ED ULTIMO.

Brevi, e finali Osservazioni per la più esatta maniera d' accompagnare. 78

APPENDICE riguardante la modulazione, e il più facil passaggio da uno a tutti i Tuoni. Ult. Tav.

Esempj.
1.
Es. I.
Quarta Min.
Quarta Min.
C D E F G A B C
II.
III.
Seconda
Terza
Quarta
Quinta
Sesta
Settima
Ottava
Nona
IV.
Min. Mag. Suff. = Min. Mag. = Min. Mag. = Min. Mag. Suff. = Min. Mag. Suff. = Dim. Min. Mag. = = Min. Mag.
V.
Acc. Diss.
e Suoi Rivolti
Acc. Cons.
e Suoi Rivolti
VI.
1. 2. 3. 4. 5.
7.a mag. con 3.a mag. = 7.a min. con 3.a min. = 7.a min. con 3.a mag. = 7.a min. con 5.a min. = 7.a Dimin. =
Seguono gli Esempj Pratici col Portamento della Mano Destra.
VII.
M.o R.o
M.o C.o
M.o C.o
Cattivo = Cattivo = Buono
VIII.
IX. Permesso = Vietato = Sta bene

2
X.
Ouvero
XI.
XII.
XIII.
XIV.
XV.
XVI.
7.ª preparata in 8.ª, e risol. alla 6.ª = 7.ª prep. in 3.ª, e ris. in 3.ª = 7.ª prep. in 5.ª, e ris. in 3.ª
XVII.
XVIII.
7.ª prep. in 6.ª, e ris. in 5.ª min. = 9.ª prep. in 3.ª ris. all' 8.ª = 9.ª prep. in 5.ª ris. alla 3.ª = 9.ª pr. in 5.ª ris. in 6.ª = 4.ª pr. in 8.ª, e ris. in 3.ª = 4.ª pr. in 5.ª, e ris. in 8.ª

3.
XIX.
XX.
4.a pr. in 3.a, e Ris. in 7.a min. 2.a accomp. con la 4.a Ris. alla 3.a 2.a accomp. con la 4.a Ris. alla 6.a
XXI.
XXII.
XXIII.
XXIV.
XXV.
XXVI.
XXVII.

XXVIII.
Cadenze fuori Rovesci.
XXIX.
Rovesci
XXX.
XXXI.
XXXII.
XXXIII.
XXXIV.
XXXV.
XXXVI.
XXXVII.
XXXVIII.
XXXIX.
XXXX.
XXXXI.
XXXXII.
XXXXIII.

XXXXIV.
XXXXV.
XXXXVI.
XXXXVII.
XXXXVIII.
IL.
L.
LI.
LII.
LIII.

B.° Cont.
B.° Fond.
LIV.
LV.
LVI.
LVII.
LVIII.
LIX.
tr.
Trasporto del Basso.
C B A G F E D C
LX.
Per discendere Tuoni 1. 2. 3. 4. 5. 6.
Per salire Tuoni 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Appendice

Occorre all'Accompagnatore tra i diversi pezzi di Musica, che egli ha davanti per eseguirsi l'un dopo
l'altro, di dovere, appena terminatone uno, passare da per se solo al Tuono dell'altro, per far subito capire,
ai Cantori in specie, il nuovo Tuono, che si và adeseguire. E qui è, dove ho sentito spesso l'Accompagnator
novizio imbrogliarsi; perchè trattandosi di dover far questi passaggj con qualche sorta di preparazione, se il
Tuono, a cui deve passare, non è un Tuono positivamente relativo, o egli si perde ordinariamente in lunghe circo=
lazioni, prima d'inciampare nel Tuono, che cerca, o si appiglia al partito più liscio di saltar nel nuovo Tuono, di
posta, e senza veruna preparazione, che è il vizio opposto, e che per quanto qualche volta non faccia male, ell'
è cosa, che non gli fà molt'onore, e mostra anzi la sua debolezza. Quindi è, che a di lui vantaggio, tra le
diverse che vi possono essere, ho creduto porgli sotto delli occhi una

Maniera di passare con preparazione per la via più breve, e col minor movimento delle Mani da uno a tutti i Tuoni espressa con le sue numeriche segnature.

Da C. a D♭ — ovvero Da C. a C♯ — Da C. a D — Da C. a E♭

Da C. a E — Da C. a F — Da C. a G♭ — ovvero Da C. a F♯ — Da C. a G

Da C. a A♭ — Da C. a A — Da C. a B♭ — Da C. a B

Conosciuti così i più semplici rapporti di una Prima di Tuono a gli altri undici intervalli della sua scala, sarà agevole all'
accompagnatore usarne con buona maniera, e farne con un poco di raziocinio l'applicazione a tutti i Casi, per passar franca=
mente, da qualunque punto egli debba partirsi, a qualunque altro Tuono il più eterogeneo.